

architettura

Roma e il suo Piano Regolatore

La camicia di Arlecchino

Attraverso la lotta per un nuovo P.R. è possibile un effettivo potere di controllo e di comando sullo sviluppo della città

La campagna elettorale amministrativa ha riproposto in termini drammatici i problemi del Piano Regolatore, sovrapposizioni, con la realtà stessa della ripresa di un dibattito pubblico, al lungo e tortuoso iter procedurale che il Piano stesso aveva subito.

Quello sparuto gruppetto di architetti (16 in tutto) che, tre mesi fa, aveva legato strettamente la proposta di immediata elezioni al rinnovo della legge di salvaguardia per impostare subito una revisione generale del Piano Ciccotti, ha avuto ragione.

L'imminenza delle elezioni, e la conseguente ri-

da centro-sinistra, racchiusa però in una stanza governativa, confermava la fine di quell'unanimità culturale sui problemi urbanistici di Roma che per molti anni è stata lo discriminante tra progresso e reazione. Scomparsa la Sezione laziale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, svuotata di mordente la Sezione di Italia Nostra, immobiliare la Società di Architettura e Urbanistica, il problema generale delle scelte di fondo è tornato ai partiti è stata una chiarificazione necessaria anche sul terreno culturale; tanto più utile se ci preoccupiamo, in questa fase, non tanto di essere d'accordo con i più, quanto di

delle previsioni e degli strumenti. Oggi invece, per bocca del più autorevole dei progettisti, Piccinato, si afferma che sarà un vero e proprio Piano Regolatore Generale, da non toccare, per non scorporare la forma.

« Piano di vincoli »

Ma veramente si crede di risolvere lo sviluppo di una città, complessa e deformata come Roma, sovrapponendole una camicia di carta a più colori, un piccolo travestimento da Arlecchino?

Verrà pubblicato o no il Piano? Quali forze vuole mettere in moto che lo sorreggano effettivamente? Come verrà collegata ad esso la necessità e la possibilità, che oggi esiste, di ottenere che venga finalmente colpita ed espropriata la grande proprietà delle aree, premessa non solo politica, ma anche culturale, a ogni effettivo atto di pianificazione?

Ma non è solo il limite politico degli ultimi avvenimenti che ci impressiona: è anche quello più stretto e culturale, scientifico. Alla dimensione economica e sociale dei problemi attuali non possiamo più fare delle ipotesi sul futuro di Roma partendo dall'interno della città. Se l'alternativa al centro storico è stata un punto obbligatorio di passaggio per immaginare una città moderna, oggi il « centro » va rovesciato. E' dal territorio che bisogna partire, non da un territorio al solo servizio della capitale, come ancora propone lo schema di Piano Intercomunale, ma da una realtà più vasta, ove gli insediamenti produttivi e le attrezzature di servizio siano previsti in modo autonomo, per permettere una dimensione reale, e questa volta sì moderna, di Roma stessa.

Non una falsa Mecca in un deserto, ma una città inserita in un sistema politico, economico e urbanistico di tutta una regione. Per ottenere ciò è necessario realizzare molteplici forme di autogoverno e di controllo democratico, dalla elezione del consiglio regionale ai poteri più ampi dei consigli comunali, al decentramento e all'effettivo del Comune di Roma.

Questa è la scelta politica, di classe, che può permettere di afferrare anche culturalmente la dimensione nuova, diversa, dei problemi della pianificazione. A questa scelta devono collegarsi il rinnovamento degli organi esecutivi esistenti (in specie del Piano Regolatore, Divisione Urbanistica del Comune, Comitato per il Piano Intercomunale, ecc.) e la costituzione di nuovi organismi di ricerca e di intervento, quali possono essere l'Istituto di ricerche economico-sociali per il Lazio o il Comitato urbanistico regionale.

Scelta di classe

Il Piano Regolatore è uscito dal chiuso degli accordi al vertice e della sensibilità professionale sensibilizzata per merito dei comunisti; siamo noi che ne abbiamo portato i temi nei quartieri e nelle piazze, che abbiamo sollecitato, sollecitiamo e solleciteremo la discussione più ampia, che già ha assunto un livello politico, ma anche culturale, più elevato e complesso di quanto sia finora avvenuto.

La coscienza di essere sempre più i rappresentanti non « dei cittadini » che protestano « ma degli interessi reali della città » e del territorio va facendosi strada e prendendo corpo, in nuove richieste politiche: dalla programmazione democratica degli interventi produttivi nella regione alla trasformazione delle

campagne, dallo sviluppo dei mezzi pubblici di trasporto in funzione delle nuove fonti di lavoro all'intervento dell'edilizia economica in un quadro più ampio, non più distorto dagli interessi, della grande speculazione fondiaria.

Attraverso la lotta per un nuovo Piano Regolatore è possibile, oggi, un nuovo effettivo potere di comando e di controllo su tutto lo sviluppo della città, trasformandola in una nuova dimensione, la città territorio.

Carlo Aymonino



ROMA 1962: tutte le ambizioni e le manie faraoniche d'una metropoli moderna e tutti i caratteri sociali ed estetici d'una città nemica dei suoi abitanti

presa delle polemiche tra i partiti e sulla stampa, hanno infatti contribuito a chiarire una situazione culturale che si era andata notevolmente confondendo e indebolendo, tra un'eredità di idee e di fatti sempre più attestanti sul ricatto del « salvare il salvabile », e un rapporto con il potere ufficiale (commissario prefettizio e Ministero dei Lavori Pubblici) sempre più subalterno e limitato.

I fiduciari di Sullo

Di fronte alla grettezza e alla brutalità delle soluzioni imposte dall'alleanza DC-fascista, era abbastanza facile ritrovare uno schieramento ideale che rivendicasse soluzioni più « intelligenti », se non più progressive. Ma già di fronte al voto del Consiglio Superiore del Ministero del LL.P.P., corretto dal Piano Ciccotti, vi era chi tendeva a vedere nel massimo organo ministeriale, l'elemento illuminato, progressista; il *deus ex machina* che prometteva un buon finale alla tragedia e permetteva di rientrare in pace con la propria coscienza di borghese « che hanno fatto un po' troppo il giuoco dei comunisti ».

L'intervento drastico del ministro Sullo, che affidava una nuova stesura del Piano ai cinque architetti di sua fiducia (una fiducia

avere le idee più chiare. Non vi è dubbio (anche se nulla si è potuto conoscere di concreto) che il Piano dei cinque sarà diverso, nel disegno, da quello Ciccotti; potremmo anzi scommettere che sarà un bel disegno, che appagherà il buon gusto e anche certe rivendicazioni. Ma il limite culturale degli estensori, e dei loro feroci sostenitori, è proprio quello di credere ancora nella funzione illuminante e decisiva della intuizione urbanistica, senza il sostegno di una diversa scelta politica e conseguentemente, di una diversa struttura operativa. E' il limite di quegli intellettuali che credono nella funzione delle « teste d'uovo » al seguito di un uomo politico più « moderno »: il progresso si ferma qui. Ma non è stata forse questa la politica ufficiale seguita in questi anni dal gruppo dirigente l'Istituto Nazionale di Urbanistica?

Ben altro ci vuole per Roma, di una tutela del ministro del LL.P.P! In questa campagna elettorale la DC tace, il PSI sopporta con disagio le proposte, parziali ma giuste, del proprio Centro Tecnico. Quel disegno dirà cosa di realmente diverso verrà collegato?

E' stato infatti varato come un Piano di vincoli, eufemismo che legalmente non significa nulla; tuttavia indicava la necessità di superare una situazione d'emergenza con un intervento limitato e parziale, che garantisse una rielaborazione profonda

Una mostra al Palazzo Reale

Il paesaggio napoletano nella pittura straniera da Brueghel a Marquet

La mostra del Paesaggio napoletano nella pittura straniera, allestita con la consueta dignità da Gino Doria e da Raffaello Causa nei locali della reggia, costituisce il solo avvenimento di qualche rilievo nella stagione primaverile artistica partenopea. Oltre cento opere, scelte tra la produzione di artisti francesi, tedeschi, olandesi e di altre nazionalità, testimoniano dell'interesse che Napoli, attraverso i secoli, ha suscitato nei pittori stranieri.

La rassegna si apre con la splendida veduta del golfo di Napoli di Pieter Brueghel, eseguita, nel 1562, a Bruxelles, sulla scorta di appunti, schizzi e note da lui presi nel corso di un

viaggio nell'Italia meridionale, dieci anni prima, e che è un'immagine fedele della città cinquecentesca.

Il golfo è visto dall'alto ed è illuminato da una luce radente, di tramonto. La città è minuziosamente disegnata, con, in primo piano, l'arco del molo e poi, più lontani, il Maschio Angioino, il Castel dell'Ovo, la certosa di San Martino e, sullo sfondo, il Vesuvio e la collina dei Camaldoli; punti obbligati di riferimento paesistico validi ancor oggi per i viaggiatori che, dal mare, si avvicinano alla città. Il vento gonfia le vele dei galeoni e increspa la superficie del mare che è percorsa da serpentine di onde. Brueghel, insomma, ci ha trasmesso di Napoli una immagine primaverile; fresca immediata e familiare. Il pittore francese Didier Bour (Metz, 1590-1650) ce ne lascia invece una immagine fosca, misteriosa e aspra. I suoi cieli, carichi di minacce, lasciano filtrare lame fredde di luce che tagliano il mare e danno tragica evidenza alle rocce nude del castello dell'Ovo; è la Napoli torbida ed eroica di Masaniello.



Ennio Calabria ha inaugurato una mostra di dipinti recenti alla galleria romana « L'Obelisco » (via Sistina, 146). Un'altra sua mostra si apre lunedì 4 giugno, a Firenze, alla galleria « La Chiostri ». Nella foto: « Africa 1961 » (Hamarskjold). Il disegno riprodotto fa parte di un

viaggio nell'Italia meridionale, dieci anni prima, e che è un'immagine fedele della città cinquecentesca.

Il golfo è visto dall'alto ed è illuminato da una luce radente, di tramonto. La città è minuziosamente disegnata, con, in primo piano, l'arco del molo e poi, più lontani, il Maschio Angioino, il Castel dell'Ovo, la certosa di San Martino e, sullo sfondo, il Vesuvio e la collina dei Camaldoli; punti obbligati di riferimento paesistico validi ancor oggi per i viaggiatori che, dal mare, si avvicinano alla città. Il vento gonfia le vele dei galeoni e increspa la superficie del mare che è percorsa da serpentine di onde. Brueghel, insomma, ci ha trasmesso di Napoli una immagine primaverile; fresca immediata e familiare. Il pittore francese Didier Bour (Metz, 1590-1650) ce ne lascia invece una immagine fosca, misteriosa e aspra. I suoi cieli, carichi di minacce, lasciano filtrare lame fredde di luce che tagliano il mare e danno tragica evidenza alle rocce nude del castello dell'Ovo; è la Napoli torbida ed eroica di Masaniello.

I pittori che nel Settecento e nella prima metà del Settecento visitano la città ne ricostruiscono fantomaticamente la struttura geologica e, sovente, la rappresentano nella sua articolazione topografica. Molte di queste opere, del resto, erano eseguite dagli artisti su commissione, servivano ad imprimere stabilmente, nella memoria dei viaggiatori e collezionisti stranieri, l'immagine del paesaggio napoletano. Filippo Hackert, tedesco, fu chiamato alla corte di Ferdinando IV per fornire vedute del regno e dipingere le scene delle scomparse del sovrano e del suo seguito. L'Hackert introdusse il gusto del realismo analitico, freddo e documentario ma altri pittori, non ufficiali, dipingevano invece la città con schietto senso realistico. Tra questi, notevole per la robustezza plastica delle sue immagini, l'inglese Thomas Jones (1743-1803) del quale sono esposte nella mostra napoletana sei opere di grande suggestione. Si tratta di quadri di piccole dimensioni, dipinti ad olio su carta, rappresentanti aspetti intimi di Napoli: particolari di facciate con gli intonaci cotti dal sole; terrazze fiorite con il fondo del Vesuvio ed altre vedute amabili e ja-

milari, nelle quali sono anticipati certi « tagli » caratteristici dei macchietti e dei pittori della « Repubblica di Portici », in special modo di Marco De Gregorio. La pittura di Jones è una lieta sorpresa per tutti. Contemporaneo del francese Henri de Valenciennes, Jones dipinge con la stessa essenzialità cromatica ed ha lo stesso rigore compositivo del pittore francese.

La rivoluzione francese e poi il decennio napoleonico, con tutto ciò che quei fatti rappresentarono come crogiuolo di idee e di esperienze culturali, richiamarono ancor più numerosi gli artisti verso i leggendari lidi partenopei. E' il momento dell'incontro di gusti, di culture e di esperienze d'arte internazionale, nel quale poté affermarsi il movimento di pittura più moderno ed europeo che abbia avuto Napoli: la Scuola di Posillipo. La mostra napoletana avrebbe potuto portare un contributo decisivo ad una più esatta valutazione di quel periodo e stabilire il peso delle varie influenze estetiche, precisando anche quanto abbia influito la tradizione locale a sua volta sulle varie esperienze straniere. Manca, ad esempio, una adeguata semplificazione di opere di Silvestro Secchia, il pittore russo che operò a Napoli proprio negli stessi anni di Pitloo e che a nostro parere costituì insieme all'olandese uno dei punti di forza della pittura straniera a Napoli. Dispiace sinceramente che per lungaggini burocratiche i funzionari sovietici alle Belle Arti abbiano lasciato senza risposta le tempestive richieste degli organizzatori napoletani.

La mostra ha un altro punto di forza nelle due vedute di Corot e in quelle del tedesco Dahl e si chiude con una bella veduta di Napoli di Marquet. Mancano, però, troppi nomi; a cominciare da Renier di cui non s'è riusciti ad ottenere, da un collezionista americano, che lo possiede, il celebre paesaggio di Santa Lucia. Altre assenze gravissime sono quelle di Valenciennes, di Turner e del olandese Gierulski. Mancano infine — e non sappiamo a chi attribuire la responsabilità della grave omissione — opere dei tedeschi espressionisti Werner Gilles, Rudolf Levy e Kurt Craemer.

Paolo Ricci

arti figurative

Maestri moderni a Roma per l'apertura della Marlborough



Picasso: Busto di donna, 1938

Léger: Donna con fiori, 1922

Cézanne: Due bagnanti, 1879-1882

Chagall: Suonatore di tromba, 1919

Martedì 5 giugno, alle 19, si inaugura la sede romana della « Marlborough Fine Art Ltd. » di Londra. Nelle belle sale di via Gregoriana 5, il cui allestimento è stato curato dall'architetto Albini, viene presentata un'importante mostra dedicata a « Maestri del XIX e XX secolo ». Vi figurano opere di Cézanne, Renoir, Sisley, Signac, Gauguin, Bonnard, Vlaminck, Modigliani, Soutine, Matisse, Derain, Chagall, Kandinsky, Klee, Dufy, Mirò, Pollock, De Stael, Feininger, Ernst, Gris, Braque, Léger e Picasso. Le opere, di gran pregio e di forti quotazioni sul mercato, non sono in vendita.

le mostre

Roma

TRE INCISORI

Voci dirette d'antico: popolate che porta ancora entro di sé qualche cosa di incontaminato: così Francesco Arcangeli presenta gli incisori Carlo Leoni, Germano Pessarelli e Vincenzo Roda in una breve saggio di suggestiva qualità letteraria e di introduzione della bella mostra allestita al piano superiore della galleria « La Nuova Pesa » (via del Vantaggio, 46). L'ambiente umano e artistico da cui i tre incisori (il Roda è morto l'anno scorso) muovono è quello bolognese e Morandi costruttore di forme ha contato per tutti. E' una presenza rispettabile e imponente, ma è qualcosa di retrospettivo e già un po' nel museo. Il più intimamente legato a Morandi era Roda il cui narrare secco e nobile delle minuzie quotidiane fa pensare che Morandi narratore inderebbe così.

Di Pessarelli, più che gli uccelli morti, ci interessano i minuti gruppi e le figure umane monumentali nel loro essere quotidiano e popolano: qui ci sembra che una certa verità rosaiana sia stata intesa e portata avanti con sensibilità attuale. Carlo Leoni, già noto per le sue superbe incisioni massicce isolate come artista in Italia, è per noi una rivelazione poetica con quelle sue trenta acquaforti e le quattro sculture formalmente, però, più impacciate. Il « giorno » dei oggetti di un mondo semplice e grande che Leoni evoca: una stanza, o dalla finestra di una stanza ha l'aspetto di un microcosmo dove fantasmi e oggetti hanno una verità struggente, patetica, una specie di trasfigurazione amorosa in una luce « mediterranea ». Il segno è di qualità purissima, infallibile, tenero e ansioso; e si è affinato su Ensor, Klee e Cézanne (non ci si stupisca di quest'ultimo nome perché il suo segno costruisce e non graffia informalmente).

DUBUFFET

Al luglio 1960 qualcuno questi fatti d'album disegna da Dubuffet con la sua nera grafia orientale e denigrata dell'oggetto ormai di maniera e davvero assai poco offensiva e confronto della capacità d'offesa che ha raggiunto il fascismo francese. Il motivo ricorre nella mostra al « Segno » (via Capo le Case, 4) è quello consueto dell'omuncolo mostruoso aborrito da una fitta tessitura di segni « informali ». Rimane l'invenzione orrida e schiosa di interpretare il mondo attraverso la mediazione del muro (casa, latrina, cella, postribolo, ecc.) dove una folla anonima giorno dopo giorno sgraffia segni, parole, figure. E rimane il falso automatismo del pittore che ripercorre questa lurida geometria di segni, che fa il suo muro parallelo a quello della folla (alquanto fascista dai segni che lascia). Ciò che manca è la forza e la capacità di offendere e di denigrare che furono alle origini dell'Art brut. Siamo cioè al gusto, alla decorazione borghese anche se il materiale plastico è sconcia e sa di latrina. Ed è moralmente chiaro, oltre che attivamente, perché Dubuffet non spenda un grafio per offendere e stregiare chi oziò storicamente merita l'offesa e lo sfrazzo.

da mi.

Torino

FILIPPINI E D'ALTRI

Nella galleria d'arte della « Piemonte artistica e culturale » (via Roma 260) espongono due tra i più significativi artisti elvetici contemporanei, il pittore Felice Filippini e lo scultore Arnold D'Altri.

Una ricerca, costante, appassionata, della realtà filtrata attraverso una sensibilità ricchissima di incanti poetici, di abbandoni improvvisi, di profonde dolcezze e di scatti rabbiosi caratterizza il lavoro di Filippini. Di questo suo mondo interiore e di una compiuta rappresentazione nel settanta di quadri (spesso dipinti tra il 1950 e il 1962) il cammino dell'artista, doppiamente popolato di tenere, commoventi, candide figure (« Ragazzo in rosso », « Piccolo pazzo della banda »), si infoltisce via via di immagini crudeli, quasi che il cuore dell'artista andasse via via spogliandosi, di questo umano sentimento per trovarsi solo e nudo di fronte alla spietata irrazionalità del nostro tempo.

A una tematica simile, ma ormai giunta a una conclusione che non lascia scampo ad alcun lampo di speranza, sembra ispirarsi l'opera di Arnold D'Altri, uno scultore nato a Ceresole, ma che vive da molti anni a Zurigo. E scultore ancorato a un forte e in esaltato tempo tenero lirismo, tutto l'attento attorno all'immagine dell'uomo il suo linguaggio è esplicito, inconfondibilmente qualche anno fa verso figurazioni nuove, surreal, mostruose. Nella sua scultura ricorre ossessivamente l'immagine di un uovo su un seme, di un uovo che sembra creature paurose, ammorbiditi e lemuri, forme videnti assurde e abiezioni.

Lo scultore non si sottrae al suo presente, di tutte le forme e lo fa con una forza plastica, con un così equilibrato e fantastico gioco di strutture di trasformazione in alto, arammatice e ammocente grido poetico.

a. n.